Rok V Wrzesień 1935 Nr. 9

Wiadomości Fotograficzne

Pismo, poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej



„Chmura nad Tatrami" Dr. A. M. Wieczorek

Wiadomości Fotograficzne
Pismo poświęcone wszelkim dziedzinom fotografji amatorskiej

ROK V WRZESIEŃ 1935 NR. 9

JESZCZE O FOTOGRAFJI I KAMERZE MINJATUROWEJ

Wszelkie analogje mają to do siebie, że przemawiając pośrednio, a jednocześnie obrazowo do przekonania, nie posiadają argumentów czysto rzeczowych. Mimo to żaden artykuł popularny nie obejdzie się bez posługiwania się analogjami, które w granicach zdrowego sensu są dopuszczalne, jako system obrazowania. Tak też myśleć wypada o wstępie do artykułu „Problem małej i dużej kamery"*) gdzie Prof. Jan Bułhak posłużył się dowcipną analogją o Guliwerze i liliputach w odniesieniu do starej i nowej metody fotografowania. Polska fotografja napewno będzie się jeszcze odwoływać — i to często — do Guliwera-Bułhaka, jako do owego duchowego przywódcy, co nie oznacza jednak, aby zachodziła konieczność gaszenia pożaru sposobem Guliwera, tem bardziej, że zabraknąć może — wody, a słowa nic tu nie pomogą. Faktem jest przecież, że Guliwery fotograficzne całego świata usiłują zalać ten lilipucio-fotograficzny pożar fotografji minjaturowej już od kilku lat i gaszenie — z braku wody — rozpływa się w powodzi słów. Tak więc i na tem gaszeniu kończy się zdolność argumentacyjna analogji o liliputach i Guliwerze. Bo w życiu można się dopatrywać podobieństw i analagji, ale zawsze jest ono tylko następstwem faktów i rzeczowych między niemi związków.



„Portal na Skałce w Krakowie" *Dr. A. M. Wieczorek*

*) „Nowości Fotograficzne" fabryki „Alfy" Nr. 13/1935.

Dlatego sądzę, że stare i nowe metody fotografowania stoją względem siebie w bliższym związku przyczynowym, niżby nam się to mogło wydawać, że nie są to rzeczy sobie obce, ale wręcz najbliższe pokrewieństwem i że walka, jaka tu się odbywa, przypomina ojca i syna, walącego w koperczaki do jednej panny, której w danym wypadku na imię — Sztuka. Zaś różnica systemów działania, to tylko następstwo faktów, które w jednakiej mierze zasługują na rzeczowe traktowanie, bez uciekania się do stawiania stopni na sposób belferski. W tej sferze prawo stawiania stopni ma jedynie życie, które zna tylko dwie cenzury: dostatecznie i niedostatecznie. Skoro egzamin życiowy fotografji minjaturowej wypada dotychczas na dostatecznie, — to sprawa, przynajmniej narazie, jest przesądzona w sensie pozytywnym, gdyż stopień celujący nie oznacza życiowo nic więcej. Jeżeli zatem Prof. Bułhak fotografję minjaturową nazywa złośliwie „lejkomanją", to ja mógłbym z równą słusznością nazwać dawną metodę „gratomanją", jako, że kamera statywowa, formatu 13×18 cm. należy dziś w rękach fotoamatora do nieużywanych gratów.

Tego jednak nie uczynię, bo wszelka złośliwość jest objawem subjektywizmu, a nie rzeczowego traktowania sprawy. O ważności zagadnienia świadczyć może choćby to, że pogardliwie nazwanej „lejkomanji" poświęca Prof. Bułhak aż osiem bitych stron druku. Wolę natomiast krytycznie naświetlić uwagi Prof. Bułhaka o przydatności kamery minjaturowej w związku z własnem doświadczeniem i praktyką. Uczynię to dla jasności punktami.

1. Jeżeli kamera minjaturowa zdała doskonale egzamin z odtwarzania życia zbiorowego i jego tempa, to zakres jej przydatności nie może się ograniczać tylko do wielkich miast i ośrodków przemysłowych, gdyż niemniej ciekawe, a często egzotyczne życie zbiorowe istnieje również na wsi i wogóle wszędzie, gdzie istnieją skupienia ludzkie. Jeżeli w znakomitych pracach Prof. Bułhaka jest tak wiele wsi, a tak mało ludu wiejskiego i życia zbiorowego, to jest to najlepszym dowodem, ułomności starej metody w odniesieniu do podobnych tematów.

2. Obraz, widziany w celowniku optycznym, typu lunetki Galileusza, jest czysty, jasny, doskonale obrzeżony i dający pozory naturalnej wielkości badanego motywu. Podczas, gdy na matówce obraz wydaje się najbardziej jasny w środku, a ciemny przy brzegach, to w celowniku optycznym jest on na całej powierzchni jednakowo jasny dla oka. Obraz ten nie jest odwrócony do góry nogami. Różnice między obrazem matówkowym i celowniczym sprowadzają się do różnicy metod komponowania, a metodę każdy wybiera taką, jaka w danej chwili, do danego celu najlepiej mu odpowiada. Różnic jakościowych niema. Tylko metody pracy są różne.

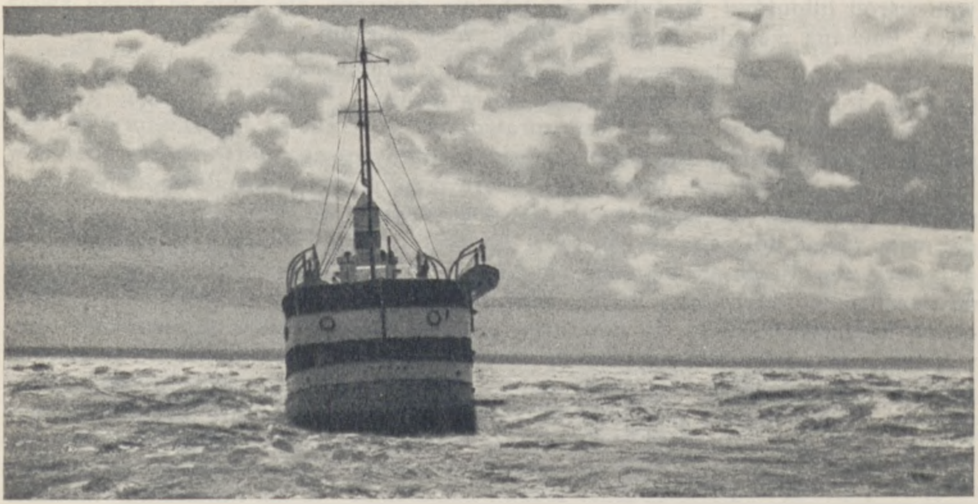
3. Krajobraz. Przyjmując, że kompozycja i technika jest nienaganna, nie widzę absolutnie żadnej różnicy między rezultatami, osiąganemi dawną i nową metodą zdjęcia i pracy. Jeżeli jest jaka różnica, to w znacznem ułatwieniu i uproszczeniu pracy — ba! — w umożliwieniu jej w warunkach, wobec których stara metoda była bezsilna. A bezsilna była ona zawsze tam, gdzie nastroje krajobrazu i oświetlenia zmieniały się szybciej, niż się odbywała praca komponowania zdjęcia na matówce i następującego potem naświetlenia. Traciło się w ten sposób bezpowrotnie wiele najcenniejszych efektów, światłocienia, wiele cudów natury górskiego krajobrazu i wszelkiego innego, który określić można, jako „żywiołowy". Trzeba się więc ostatecznie zgodzić, że stara metoda jest

idealna tam, gdzie jest spokój w naturze, gdzie jest mnóstwo czasu, zanim nastrój w krajobrazie się odmieni, gdzie chmury po niebie suną wolno i wysoko, gdzie mgła nie tworzy przed oczyma fantastycznych fanaberyj, trwających sekundy i ginących bezpowrotnie — ta jednak dawna metoda wzięła w łeb we wszystkich wypadkach fotografji krajobrazowej górskiej i innej, gdzie warunki atmosferyczne są zmienne, a kierunek wiatru waha się często, gdzie chmury pędzą szybko i nisko, gdzie mgła wyprawia ze słońcem najróżniejsze historje, gdzie wogóle zmienność krajobrazu i jego nastrojów jest wielka. Co wtedy komu przyjdzie ze „smakowania" w oglądaniu matówki, jeśli zdjęcia nie zdąży na czas wykonać? Podobne wypadki są częste i jakże biedny bywa wtedy guliwer wśród liliputów! Nietylko, że ich nie pokropi, ale klnie w duchu swoją starą, kochaną metodę. Proszę to zobaczyć w górach!

4. Portret. Jest z nim podobnie, jak z krajobrazem. Zależy, jaki rodzaj portretu i w jakich warunkach się go wykonuje. Przedewszystkiem pytanie: Czy tylko klasyczny portret jest „prawdziwy"? Przecież fotoamatorstwo wyszło z reakcji przeciw zatęchłej atmosferze atelierowego portretu zawodowców i trwa w tem dotychczas. Jeżeli zaś atelierowego portretu zawodowców nie uznamy za „klasyczny", to w amatorstwie fotograficznem on prawie w grę nie wchodzi, więc niema potrzeby się martwić, czy temu zadaniu kamera minjaturowa podoła, czy nie. Niech się martwią zawodowcy, zaś amatorzy, których stać będzie na urządzenie specjalnego atelier portretowego, napewne zdobędą się na specjalną kamerę. Ośmielę się natomiast stwierdzić, że kamera minjaturowa spowodowała w portretowaniu pewien przewrót, wyprowadzając portret z dusznej pracowni na powietrze i szeroki świat. Dawniej fotograf nakrywał się czarną płachtą, robił mnóstwo przygotowań i mówi do modela: „Patrz tu, „rób" twarz i minę, bo ja cię fotografuję". Dzisiejszy minjaturzysta-fotoamator pozwala modelowi być takim, jakim jest w życiu codziennem, niepostrzeżenie podpatruje swój model i robi zdjęcie w myśl zasady odwrotnej: „Ja cię fotografuję, bo masz ciekawą twarz i minę". Czy tak pojęty portret, pełen życia i wigoru, portret charakterystyczny i rodzajowy, portret w słońcu na tle nieba i krajobrazu nie będzie też kiedyś uznany za klasyczny? Czy to nie jest portret „prawdziwy"? Jeżeli zaś idzie o naturalność wyrazu w tego rodzaju portrecie, o samą technikę dyskretnego zdjęcia, mającego na celu, aby nie spłoszyć życia z oblicza modela, to stara metoda fotografowania jest tu najczęściej bezsilna. Inna technika, inna metoda, więc inny sposób podejścia do tworzywa. Ani gorszy, ani lepszy, tylko inny i nowy.

5. Architektura. O ile mi wiadomo, to fotografowanie zbliska wysokich gmachów i wież, przy pomocy objektywów o bardzo szerokim kącie, daje bardza niemiłe przerysowania i należy do działu fotografji zawodowo-technicznej, zaś w fotoamatorstwie potrzeba wykonywania podobnych zdjęć zachodzi stosunkowo rzadko. Przyjmując jednak, że kamera minjaturowa, mając sztywno osadzony objektyw, do podobnych zadań się nie nadaje, to gdzie jest powiedziane, że najwęższe budowle trzeba fotografować z najniżej położonego punktu? Gdyby nawet zaistniała podobna sytuacja bez wyjścia, to można wogóle nie fotografować w myśl zasady Bułhaka, że niewszystko i niezawsze nadaje się do fotografowania. Najczęściej jednak bywa tak, że zdjęcie można wykonać z powodzeniem z górnego piętra jakiejś kamienicy i wtedy kamera minjaturowa działa najsprawniej w świecie, podobnie, jak w różnych wypadkach fragmentarycznego

ujęcia architektury, czyto samodzielnej tematowo, czy też na tle krajobrazu. Nie twierdzę bynajmniej, że sztywne osadzenie objektywu jest zaletą kamery minjaturowej. Brak ten jednak, wynikający bezpośrednio z samej metody fotografowania z ręki, jest okupiony sowicie takiemi zaletami, że zmartwienie staje się pociechą, w poszukiwaniu „nowego punktu widzenia", dyktowanego nową konstrukcją. Że takie poszukiwanie nie bywa bezowocne, na to dowodem może być praca prof. Bułhaka p. t. „Nowe w dawnem", gdzie piękna architektura wnętrza została potraktowana bardzo nowocześnie i nic jej to nie zaszkodziło. Nie można też wymagać od dzieła rąk ludzkich stuprocentowej doskonałości,

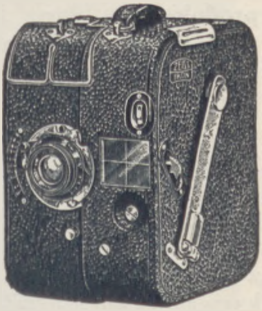


„Wzburzone morze" *Prof. Potemski, Poznań.*

bo i stara metoda miała swoje braki. Jeżeli życie wystawi nowej metodzie stopień dostateczny, a utalentowany człowiek zda egzamin technicznej sprawności na celująco, to powinno wystarczyć, aby „nowe w dawnem" znalazło bratni oddźwięk i zrozumienie, nie zaś ironję i złośliwość.

Fotografja minjaturowa ma, jak wszystko, co ludzkie, „odwrotną stronę medalu", ma swoje cienie. Cienie są poto, żeby lepiej mogły zabłysnąć światła. O światłach już pisaliśmy. A cienie? Są one nietyle w samej metodzie, co w człowieku, który się tej metody chwyta bez odpowiedniego przygotowania. Fotografja minjaturowa zdemoralizuje każdego początkującego fotografa, zwichnie każdy talent w zarodku, bo to jest uniwersytet techniczny fotografji, podczas, gdy naukę trzeba zaczynać od podstaw. Dla nauki jest to sposób wysoce niepedagogiczny. Kto zaczyna fotografować, a nie rozumie tego, musi cierpieć za własne winy, a nie za grzechy metody. Inna demoralizacja polega na tem, że fotograf-minjaturzysta za wszelką cenę usiłuje wykończyć napoczętą taśmę (celem jej wywołania) i wtedy pstrzyka masowo bez sensu i, co gorsza, bez wewnętrznej potrzeby fotografowania. Tu również metoda nic nie zawiniła, a kto ma ochotę na podobną zabawę, musi obwinić sam siebie. — Taśma filmowa jest cierpliwa. *Dr. Antoni Wieczorek*, C. F. K. P., Zakopane.

KINEMATOGRAFJA AMATORSKA



Dziedzina kinematografji zaczyna już interesować coraz większy ogół amatorów fotografów zagranicą, jak i u nas w Polsce. Może niewielu czytelnikom wiadomo, że przemysł kinematograficzny nastawiony jest specjalnie na budowę i konstrukcję aparatów wybitnie amatorskich i że obecnie posiadamy w handlu kamery kinowe, które w swoim rodzaju dorównają prawie aparatom zawodowym.

Pierwsze aparaty kinowe budowane były na taśmę kinematograficzną szerokości 35 mm, o wielkości zdjęć 18/24 mm. Były także konstrukcje aparatów na taśmy szerokości około 30 mm i t. p., lecz z biegiem czasu ustalono szerokość filmu na 35 mm i obecnie taśma ta jako „normalna" kinematograficzna, używana jest na całym świecie i jak przypuszczać można, już się nie zmieni. Taśma ta przyjęta została także do aparatów fotograficznych, tak obecnie popularnych jak Leica, Contax, Peggy, Retina i t. p.



Pierwsze aparaty amatorskie kinowe były także na taśmę normalną. Niedawno jeszcze, bo w roku 1926 znany był model aparatu „Arkaniakino Perfekt", a dzisiaj jeszcze ceniony jest model „Kinamo" N 25 firmy Zeis Ikon na taśmę normalną. Biorąc jednak pod uwagę, że zdjęcia takie przedstawiają grubszy wydatek dla kieszeni, przemysł zaczął szukać innej drogi wyjścia i znalazł ją przez wyprodukowanie filmu wąskiego o mniejszej wielkości zdjęcia, lecz zupełnie wystarczającego dla celów amatorskich.

Powstały więc pierwsze aparaty kinowe na taśmę szerokości 16 mm, a z biegiem czasu posunięto się tak daleko, że obecnie mamy nawet filmy węższe. W handlu znajdują się w użyciu najwięcej przyjęte tego rodzaju filmy:

taśma kinowa	16 mm szerokości,	wielkość zdjęcia	7,62 × 10,5 mm
,, ,,	9,5 mm	,, ,, ,,	6 × 8,5 ,,
,, ,,	8 mm	,, ,, ,,	3,7 × 4,7 ,,



Jakiemi drogami rozwija się konstrukcja aparatów kinowych amatorskich, zrozumieć możemy właśnie na tych 3 taśmach. Film 16 mm daje 2,5 razy tyle poszczególnych obrazów, co film normalny. Pomimo tego jednak wydatek na rolkę 15 m filmu w wysokości około 35.— zł niejednego amatora wprowadzał w zakłopotanie i odstraszył przed kupnem tego rodzaju aparatu. Temsamem gdy produkcja francuska wynalazła taśmę 9,5 mm, której koszt dzisiaj za 10 m wynosi zł 3,60 (bez wywołania filmu) popchnęło to kinemategrafję amatorską na inne tory. Zaczęto więc produkować aparaty na taśmę 9,5 mm, które obecnie cieszą się jeszcze dużem powodzeniem. Przytoczę tylko kilka modeli jak Pathe Baby na 10 m rolki filmu. Cena aparatu Pathe bezsprężynowego z optyką 1 : 3,5 wynosi zł 120.—.

Projektor Pathé Kid, do wyświetlania 10 i 20 m rolek kosztuje zł 95.—. Firma Pathé chcąc jeszcze więcej spopularyzować swoje aparaty, zaczęła produkować filmy do wyświetlania, które każdy posiadacz aparatu może sobie wypożyczyć małym kosztem. (W Polsce mamy kilka wypożyczalni filmów amatorskich 16 mm, 9,5 mm i t. p.) Jak widzimy koszt aparatu i projektora na film 9,5 mm jest już, jak na nasze stosunki całkiem możliwy. Wyposażenie aparatów do zdjęć jest pierwszorzędne i dziś mamy kamery sprężynowe (nie potrzeba zdejmować zapomocą kręcenia korby ręką, co wymaga zawsze statywu) z wyposażeniem w objektywy 1 : 3,5, 1 : 2,7, 1 : 1,5. Aparaty te dają możność robienia zdjęć wszelkiego rodzaju, a przy użyciu soczewek nasadkowych na objektyw, możemy nawet zdejmować, a raczej filmować przedmioty z odległości kilkunastu centymetrów. Jak dalece w praktyce można zastosować kamerę kinematograficzną amatorską, miałem możność się przekonać, robiąc w jednej z klinik ocznych zdjęcie operacji katarakty ocznej, aparatem Moto-Camera Pathé Baby z objektywem 1 : 2,7, które wypadły zupełnie zadawalająco. Z prawdziwą satysfakcją oglądam zawsze te zdjęcia na ekranie. Jedyną stroną ujemną w zrozumieniu naukowem mają te zdjęcia w tem, że na ekranie wielkość obrazu nie może przekraczać około 1,60 m, co dla celów własnych starczy, ale dla wyświetlania na zjazdach i t. p. jest niedostateczne z tych względów, że film musi być demonstrowany kilkuset osobom.

Najnowszą atrakcją w dziedzinie kinematografji jest ostatnio wypuszczona przez firmę Kodak nowa taśma i aparat Cine Kodak 8. Jak wyżej podawałem, taśma 8 mm ma klatkę czyli obraz wielkości 3,7×4,7 mm, który na ekranie daje powierzchnię obrazu 23 000 razy większą od powierzchni samego zdjęcia. Praktycznie zostało to umożliwione dzięki odkryciu nowej emulsji o nadzwyczajnie drobnem ziarnie. Wynalazek ten polega na tem, że taśmę 16 mm dzieli się na połowę. 1 m filmu 8 mm zastępuje w praktyce 4 m filmu 16 mm, a w handlu rolka 8 mm filmu długości 15 m kosztuje zł. 12.— już z wywołaniem (wywołanie polega na odwróceniu filmu na pozytyw dając gotową do wyświetlania taśmę. Jak widzimy, ostateczne zdobycze techniczne dają już szerokie możliwości i dostosowane są do dzisiejszej kieszeni amatora.

Reasumując powyższe zaznaczam, że koszt jednej krótkiej scenki na filmie 8 mm, równa się wydatkowi na zdjęcie fotograficzne 6/9. Jestem pewien, że niejeden amator biorąc to pod uwagę, bliżej się zainteresuje kinematografją a przy wybitnej pomocy ze strony firmy sprzedającej aparat, będzie miał możność szybkiego opanowania techniki zdjęć i dojścia do pewnych i zadawalających wyników.

Henryk Maciejewski, Poznań.

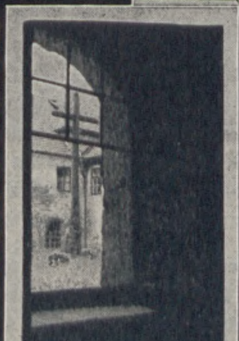
ODPOWIEDZI REDAKCJI

Ks. Tad. Dziedzic, Brazylja. Wyziewy naftaliny są bez wątpienia szkodliwe dla emulsyj fotograficznych, zwłaszcza wysokoczułych błon i płyt; w żadnym wypadku nie można naftaliny przechowywać już nietylko w tej samej szufladzie w której znajdują się artykuły fotograficzne, ale nawet w tej samej szafie.










KĄCIK KRYTYCZNY

„Z okolic Rabki" p. „Ce-Er" z Nowogródka jest typowem zdjęciem amatorskiem. Krajobraz mało interesujący na zdjęciu, mógł być piękny w naturze i to pociągnęło amatora — niebo monotonne, układ w dwa kliny (ląd i woda) i w centrum obrazu osoba, niczem z obrazem nie związana. Technika wskazuje, że autor umie dać sobie radę z naświetleniem i wywołaniem.

„Odpoczynek" p. W. Szuszkiewicza z Mikołajowa jest momentem z życia, i to doskonale ujętym. Model, siedzący na wozie, zupełnie nie pozuje, lecz istotnie wypoczywa, nie troszcząc się o aparat. Dobre oświetlenie osoby i poprawna technika podnoszą wartość zdjęcia, bodaj najlepszego z naszej dzisiejszej tablicy.

„Portret" własny p. Rama jest również doskonały i nie ustępuje wartością poprzedniemu zdjęciu. Twarz znakomicie wyrazista, oświetlona wzorowo, bo plastyka jest bez zarzutu. Niema w niej cieni bez wyrazu i szczegółów, ani też plam jasnych, pozbawionych rysunku, a mimo to niema monotonji. Należy to podkreślić, bo portret amatorski cierpi zwyczajnie na nadmiar kontrastów lub na beznadziejną szarzyznę twarzy ludzkiej.

„U fotografa" p. Z. A. Wójcika z Kostopola jest miłą pamiątką dla rodziców rozkosznych bobasków, które cierpliwie pozują niewidzialnemu fotografowi. Zdjęcie byłoby lepsze, gdyby autor był podszedł bliżej do dzieci, bo tak figurki ich są za małe, a za wiele jest obojętnego tła. Technika zdjęcia dobra.

„Wnętrze kościoła" p. prof. J. Woźniakowskiego z Cieszyna jest wzorowo ujętem zdjęciem wnętrza. Prace tego rodzaju nie są łatwe, bo zwyczajnie albo brak należytego oświetlenia wogóle, albo też jest ono tak kontrastowe, że uniemożliwia niemal należyte naświetlenie, bo albo cienie są beznadziejnie niedoświetlone przy dobrych światłach, albo odwrotnie. Gdyby jeszcze udało się dać obrazowi jaśniejsze obramowanie z lewej strony, całość by na tem zyskała, ale wydaje się, że było to w danym wypadku niemożliwe.

„Kwiaty" p. E. Londzina z Dziedzic są naogół dobrze opracowane technicznie, ale mają usterki kompozycyjne. I tak kwiaty są najpiękniejsze, gdy jest ich na obrazie jak najmniej, a zato są duże i wyraziste, pokazują nam piękno swych płatków i listków, a oświetlenie jest tak zastosowane, że w całej pełni dochodzi do głosu plastyka. Najlepsze jest skośne światło przednie. Bukiet z różnych kwiatów rzadko daje dobre wyniki.

„Klasztor w Sieradzu" p. O. Hempla z Łodzi za dużo ma cieni (ściana z prawej) a za mało światła. W naturze wyglądało to inaczej, ale oddanie tak dużych kontrastów oświetlenia rzadko się udaje i wymaga dużej rutyny.

„Las" p. Malewskiego z Kołomyi jest zbyt monotonny. Sylwety drzew są mało interesujące, dół stanowi zbitą masę, a tylko niebo jest ładne dzięki oddaniu obłoków. Pokazanie lasu na zdjęciu nie jest łatwe, bo często sprawdza się tu przysłowie o tym lesie, którego nie widać z za licznych drzew. Gra świateł i cieni, ożywione poszycie starodrzewia, oto temat do studjów.

NAJGORSZA TRUCIZNA

Jest n'ą utrwalacz, a raczej główna jego część składowa: tiosiarczan sodu, zwany popularnie „natronem". Nie jest to wprawdzie trucizna dla organizmu ludzkiego, gdyż poza lekkiem przeczyszczeniem nie pozostawia następstw groźnych dla życia; ale jest jedną z najgorszych trucizn dla negatywów, odbitek i roztworów fotograficznych.

Tiosiarczan jest dla wszystkich materjałów fotograficznych trucizną o tyle groźniejszą niż inne, że działanie jego jest zdradzieckie, podstępne, utajone. Zrazu nie widać żadnych skutków, żadnych następstw działania, a dopiero sczasem, nieraz aż po latach, zaczyna występować na jaw jego wpływ niszczący, a wtedy wszelki ratunek jest już spóźniony.



„Dym" Ks. Tad. Dziedzic, Irati (Brazylja)

Negatywy, czyto na szkle, czy na błonie celuloidowej, które przez lata całe zachowały swą nieskazitelną czarność strątu srebrowego, zaczynają ni stąd ni zowąd blednąć, żółknąć, mętnieć i pokrywać się plamami. Odbitki z nich, sporządzane na nowo, są nierówne, plamiste, w jednych miejscach za ciemne, w innych znowu jasne bez powodu, jakgdyby były wyżarte lub niedowołane.

Podobnie dzieje się z odbitkami na papierach srebrowych, zarówno na bromowych, jak na gazowych. One również, chociaż przez lata zachowały wygląd niezmieniony, zaczynają nagle zielenieć, tracić na wyrazistości, pokrywać się żółto szaremi plamami, pod któremi wreszcie szczegóły obrazka nikną prawie doszczętnie. Obojętne to, czy odbitki były garbowane lub „na gorąco" suszone; czy są naklejone na karton, czy też luźno leżą w pudełkach lub albumach; los ich bywa jednaki, z tą jedynie różnicą, że odbitki gazowe ulegają mu rychlej niż bromowe.

Miski (wanienki) emaljowane trwają znacznie króciej, gdy są przeznaczone na utrwalacz, niż te, które służyły na wywoływanie lub na wodę płóczkową. W kącikach ich tworzą się malutkie, ledwie widoczne, plamki czerwonawe; plamki te rozszerzają się z czasem, emalja na nich odpryskuje i odsłania nagą blachę żelazną, już znacznie przez rdzę nadżartą. Nawet blacha cynkowa, którą

przezorny amator pokrył swój stół w ciemnicy, traci po krótkim czasie gładkość; pojawiają się na niej plamy matowe, rozszerzające się coraz dalej, aż wreszcie blacha kruszeje i wypadają w niej dziury, czyniące ją bezużyteczną.

Takie to zniszczenie sprawia — a przynajmniej sprawić może — nietyle sam utrwalacz, jak raczej fotograf, który z utrwalaczem postępuje lekceważąco i beztrosko. Wszak chemicy operują najgwałtowniejszemi truciznami i środkami eksplodującemi, a jednak wypadki zatruć śmiertelnych i wylatywania laboratorjów w powietrze należą do rzadkości. Bakterjologowie hodują zarazki chorób najgroźniejszych, a mimo to dochodzą do późnego wieku i nie wyprawiają na drugi świat ani swych rodzin, ani swych pomocników. Tylko fotograf jeden zaraża lekkomyślnie tiosiarczanem wytwory swej pracy i skazuje je na rychłe zniszczenie, chociaż właśnie powinnoby mu zależeć na ich trwałości.

Otóż warto — przynajmniej od czasu do czasu — przypomnieć sobie o tem, że utrwalacz jest groźną trucizną. Należałoby właściwie pamiętać o tem zawsze; wystarczy jednak, gdy naprawdę pamięta się o tem w dwóch wypadkach: gdy zmienia się wodę płóczkową do negatywów lub odbitek i gdy sporządza się roztwór tiosiarczanu,



„Studjum chmur" *M. Tykociński, Oborniki.*

Aby negatywy i odbitki były naprawdę „utrwalone", a więc zabezpieczone od dalszych zmian, nie wystarczy potrzymać je w utrwalaczu przez czas przepisany i opłókać je potem pośpiesznie. Wszelki ślad utrwalacza musi być z nich usunięty dokładnie, a do tego nie wystarczy zostawienie ich przez kwadrans pod kurkiem wodociągu, lub zmiana kilkakrotna wody we wanience. Gdy stoją pod wodociągiem, należy co pewien czas sprawdzać, czy wszystkie są wystawione na działanie wody i czy woda obmywa całą ich powierzchnię; gdy są płókane w miskach, należy je przekładać i rozdzielać w ten sposób, aby nie przylegały do siebie powierzchniami.

Gdy zaś sporządza się roztwór tiosiarczanu, należy czynić to tak ostrożnie, aby ani najdrobniejszy jego kryształek nie dostał się poza naczynie, nie spadł na stół lub na podłogę, a — co gorsza — nie dostał się do innych roztworów lub materjałów zapasowych. Taki niewinny kryształek, rozgnieciony na podłodze obcasem, wzbija się w postaci pyłu w powietrze, osiada na suszących się negatywach lub odbitkach, a nawet przedostaje się do obrazków naklejonych na kartony i oszklonych w ramach. To samo dzieje się, gdy krople utrwalacza padną na stół lub podłogę i wykrystalizują się po wyschnięciu. A zatem: baczność z utrwalaczem.

J. Świtkowski, C. F. K. P. Lwów.

FOTOGRAF I NERWY

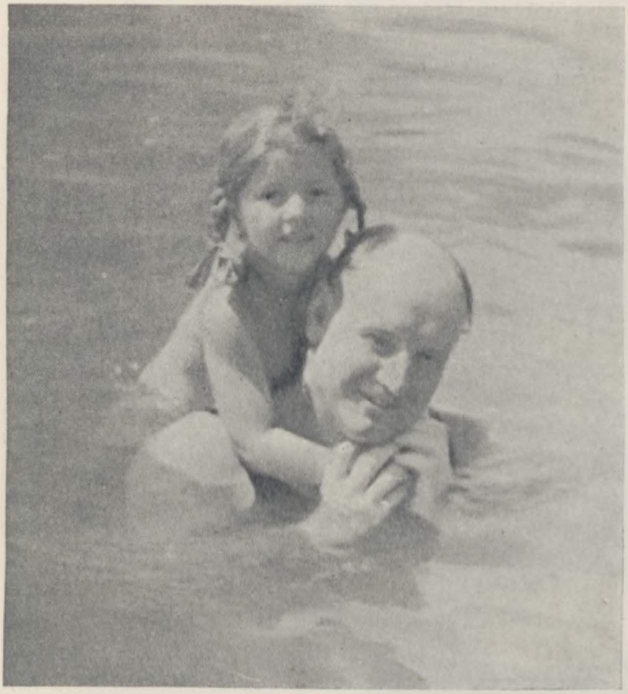
Nie pamiętam już z jakiego powodu byłem zdenerwowany, dość, że zapamiętałem sobie znany zresztą wszystkim amatorom fotografom fakt nieudania się z tego powodu ani jednego zdjęcia. Było wtedy piękne, letnie popołudnie takie, jakie przeżywać możemy tylko w okresie czasu, od pierwszych dni czerwca do końca lipca, słowem słońce, zieleń, zielone cienie na żółtym piasku, biała bluzka modelki w migotliwym cieniu drzew, oto momenty plastycznego światłocienia jakie poruszyły mój t. zw. zmysł twórczy, z którego niestety pozy-



„Portret p. L.“ *Rupenthal Józef, Lwów.*

tywnych rezultatów nie było. Poniosły mnie nerwy. Zwyczajnie do zagadnień fotograficznych nie daje się inaczej podchodzić, jak tylko poprzez porównania z innemi dziedzinami prac twórczych, z których najchętniej posługujemy się w tym celu malarstwem. Tak i tutaj artysta malarz różni się tem od fotografa, że zdenerwowany rzuca swoją pracę, ręka mu drży i uniemożliwia malowanie. Fotograf inaczej. Jest tysiąc powodów na zdenerwowanie fotografa. Nie mówmy już o tak klasycznym przykładzie jak fotograf prasowy, reporter, który w istocie jest jednym kłębkiem nerwów, żyje tempem tej migawki, tego momentu zdjęcia, jaki reguluje mu precyzyjna szczelina czy zatrzask migawki u jego kamery fotograficznej. Nerwy grają niesłychanie wybitną rolę w pracy fotograficznej. Weźmy fotografa, który w swej pracy uprawia tak zwaną fotografję rodzajową. Stale jest pod napięciem nerwowem, wszędzie uwaga jego jest na wszystko co go

otacza napięta, jest w każdej chwili przygotowany do „strzału" aparatem fotograficznym, musi błyskawicznie orjentować się w tem co i jak robi, musi pamiętać o najdrobniejszych szczegółach technicznych zdjęcia, o nastawieniu na ostro, o przysłonie, migawce, wysunięciu zasówki od kasety, czy naciągnięciu błony na nowe zdjęcie; musi te wszystkie drobne a jakże ważne rzeczy mieć na uwadze, wtedy, kiedy przeważnie na zorjentowanie się w tem wszystkiem przed zdjęciem ma zaledwie pół sekundy (a nieraz dużo mniej) czasu. No i proszę mi wobec tego powiedzieć, że fotograf może mieć nerwy ze stali (jak to mówią) i, że nerwy nie grają wybitnej roli w życiu i pracy fotografa wogóle, to znaczy taksamo u fotografa zawodowego, prasowego, artysty czy amatora. Różnica między artystą malarzem a fotografem, jak wspomniałem, polega na tem, że malarz idzie sobie do domu, czy poprostu rzuca pendzel i czeka na lepszy moment, fotograf zaś przeciwnie, musi w tych warunkach pracować, bo w samej istocie jego pracy leży pewne podniecenie nerwowe, nerwy są niejako nieodłączne od trudnej sztuki fotografowania.



„Kąpiel" *W. Tokarski, Inowrocław.*

I dlatego zagadnienie to dość dziwne wywołujące wrażenie w lakonicznym tytule, jest czynnikiem ogromnie szkodliwym i jako takie zasługuje na specjalne omówienie i uwypuklenie pewnych jego przejawów, gdyż z pewnością jeden z fotografujących nie zdaje sobie zbyt jasno sprawy z tego, co jest niejednokrotnie powodem jego nieudałych zdjęć.

Zdenerwowanie przejawiające się w pewnym braku opanowania wywiera bardzo szkodliwy wpływ na rezultat zdjęcia. Przedewszystkiem zapomina się o wielu rzeczach niesłychanie ważnych: Ile to razy zdarzało się nam, że po dokonaniu zdjęcia przypomnieliśmy sobie, że nie założyliśmy żółtego filtra kiedy to było bardzo potrzebne. Dalej bardzo często robimy w zdenerwowaniu dwa zdjęcia na jednej płycie (zapominając zmienić kasetę) czy wogóle przekonujemy się, że nie wysunęliśmy zasówki i zrobiliśmy zdjęcie tylko „na kasetę", jak to się mówi. Dobrze jeszcze w takim wypadku, jeżeli uświadomimy to sobie w chwilę po rzekomem zdjęciu. Gorzej, jeżeli przekonamy się, że klisza

jest nienaświetlona, lecz już niestety we wywoływaczu. Wtedy nie mamy (może wartościowego) zdjęcia i w dodatku tracimy jednocześnie płytę, wtedy, kiedy mogliśmy spokojnie zrobić na niej drugie zdjęcie. Są to wszystko rezultaty naszego zdenerwowania, rezultaty, jak widzimy, bardzo smutne i na dalszy dystans zupełnie szkodliwe.

Podobnie źle wpływa zdenerwowanie na jakość zdjęcia. Nie potrafimy spokojnie utrzymać aparatu w ręce, zdjęcie niejednokrotnie wychodzi poruszone, nieostre, co szczególnie rażąco staje się widoczne przy powiększeniu. Teraz, kiedy już na wolnem powietrzu, w świetle dziennem, w jasnych wnętrzach i t. d., coraz mniej używa się statywu, kwestja utrzymania spokojnie aparatu bez drgnienia nawet przy szybkich migawkach jak 1/25 sek. staje się niezwykle ważną i decydującą w dużym procesie o ostrości zdjęcia.



„Brzoza" *Fr. Chorzewski, Oski.*

Wyliczając tak kolejno wszystkie możliwości niepowodzeń przez nieopanowanie nerwowe fotografującego, niepowodzeń występujących niestety bardzo często, musimy wkońcu dojść do wniosku, że fotograf powinien być właściwie bez nerwów, powinien być t. zw. „stalowym człowiekiem" albo zupełnie zrównoważonym, opanowanym. Cóż kiedy warunki dzisiejszego bytowania, tempo życia, stoi w bardzo jaskrawej sprzeczności ze spokojem i opanowaniem tak potrzebnem współczesnemu człowiekowi. Dlatego do trudnej nauki dobrego fotografowania powinniśmy dodać jeszcze umiejętność wyrabiania w sobie filozoficznego spokoju wobec otaczających nas zawrotnych szaleństw dzisiejszego życia, powinniśmy nauczyć się przysłowiowej „angielskiej flegmy" i cierpliwości nieodzownej nietylko od nauki fotografowania ale także od wykonywania wszystkich od początku do końca — zabiegów fotograficznych.

Wtedy dopiero nasza nauka będzie skończoną, a nasza praca nie będzie zawierała luk, w których często zgubiło się niejedno piękne zdjęcie. Wtedy w ciemnicy, płyt czy błon nie włożymy najpierw do utrwalacza, dziwiąc się jeszcze, dlaczego tak długo nie ukazuje się obraz, ani też przez zdenerwowanie nie będziemy co chwilę oglądali zdjęć pod światło, kiedy to jak wiadomo, nawet tak niewinne światło rubinowe, może nam kompletnie zadymić negatywy i zniszczyć zdjęcie, wtedy naprawdę będziemy pracę naszą wykonywali z całą r o z w a g ą i s p o k o j e m, wiedząc, że tylko w ten sposób uzyskamy pełnię zadowolenia z pięknych, udanych w stu procentach zdjęć.

† *Konrad Hoffmann,* Poznań
(z teki pośmiertnej).

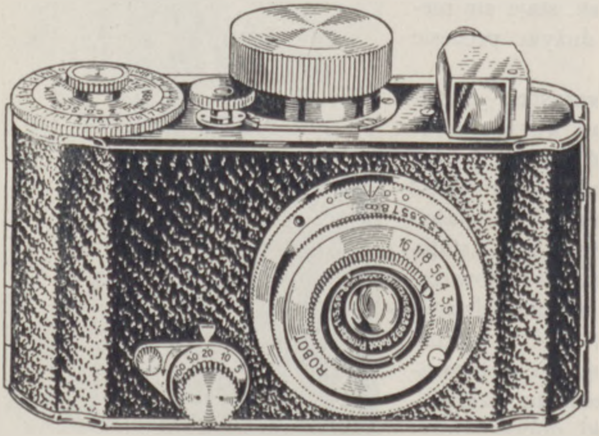
„ROBOT"

Coś pośredniego między „Leicą" a aparatem kinematograficznym; mały, zgrabny aparacik na normalną błonę kinową, dający obrazki w formacie 22×24 mm.

Konstrukcja tego aparatu jest zupełną nowością, a mianowicie odznacza się on tem, że za jednem naciśnięciem migawki robi 24 zdjęcia, dając dwa obrazki w sekundzie.

Dzięki tej konstrukcji „Robot" zasługuje w całej pełni na nazwę aparatu do zdjęć seryjnych, nieocenionych zwłaszcza dla sportowca.

Bo proszę sobie wyobrazić: stajemy z „Robotem" przy skoczni, bierzemy na cel skaczącego lekkoatletę w chwili, gdy rusza z miejsca, naciskamy migawkę i nie odejmując celownika od oka obserwujemy naszego skoczka aż do chwili, gdy po skoku wyląduje na ziemi.



Rezultat: na taśmie z 24 (lub mniej, zależnie od potrzeby) zdjęć mamy wszystkie fazy skoku, a więc rozbieg, odbicie, lot w powietrzu, zeskok.

Czyż może być coś bardziej cennego dla sportowca, interesującego się stylem i treningiem?

Migawka „Robota", regulowana do 1/500 sek. pozwala na najszybsze zdjęcia sportowe, a objektyw o jasności F/3,5 lub F/2,8 również uniezależnia amatora od pogody i słońca.

Nastawianie na ostro odbywa się wedle zupełnie nowej zasady i jest niezmiernie uproszczone, zwłaszcza że „Robot" posiada celownik budowany specjalnie dla zdjęć szybko poruszających się przedmiotów.

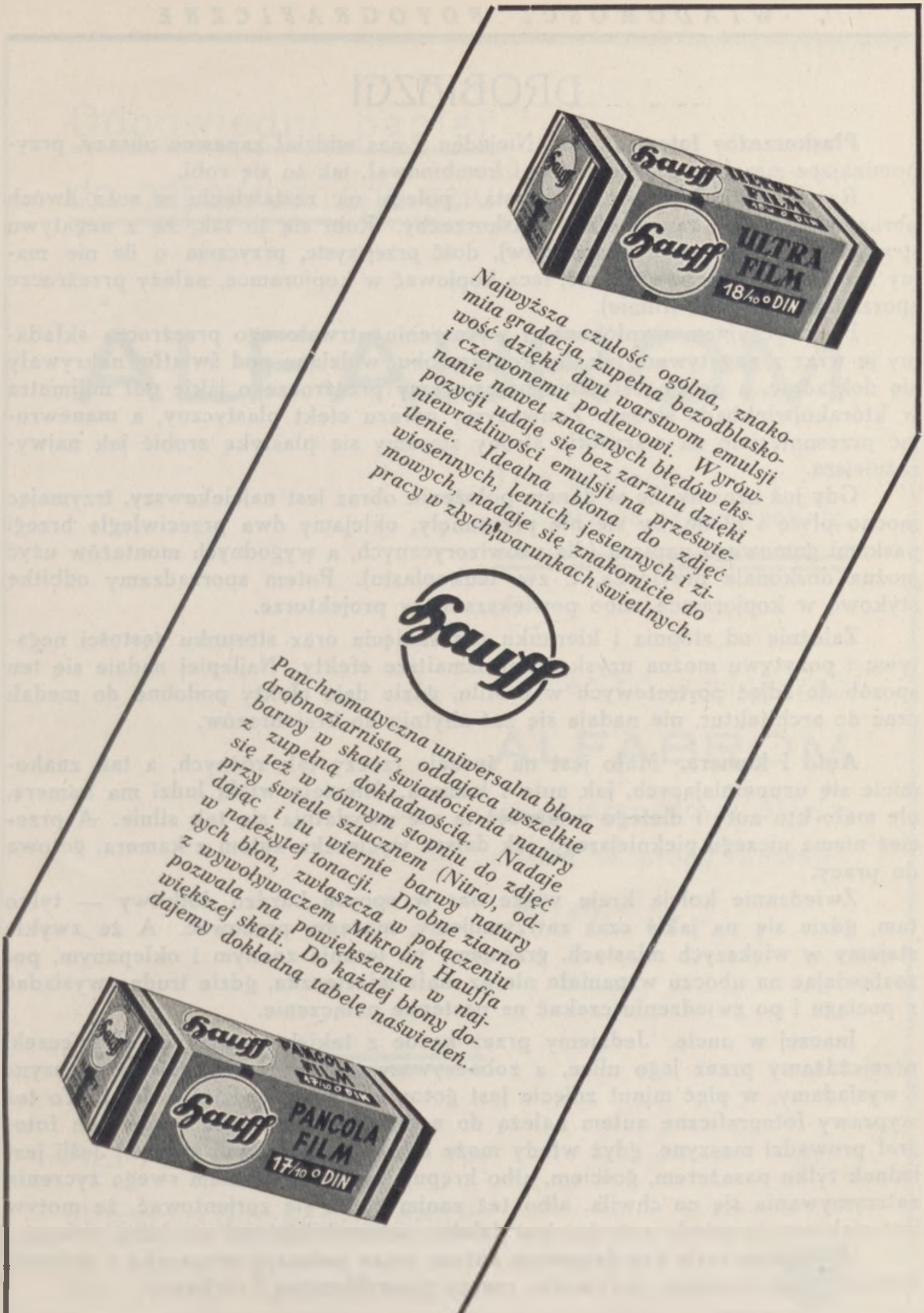
Kasety mieszczą w sobie błonę na 50 zdjęć, przyczem błonę tę można wyjmować po dowolnej ilości zdjęć przy świetle dziennem, bo tak jedna kaseta, zawierająca czystą błonę, jak i druga, w której znajduje się błona naświetlona, są zabezpieczone przed światłem.

Pudło kamery, zbudowane z nierdzewnej stali odporne jest na wszelkie przygody, o które nietrudno w czasie uprawiania różnych gałęzi sportu.

Oczywiście można „Robotem" dokonywać i zdjęć pojedyńczych lub po kilka zrzędu, zależnie od życzenia.

Zdaje się, że kamera ta jest najidealniejszem narzędziem pracy dla sportowca, turysty, narciarza, słowem dla każdego, kto fotografuje ruch.

Cena „Robota" jest umiarkowana; prospekty wysyła chętnie firma Foto-Greger, Poznań 3, która kamerę tę ma stale na składzie.


Hauff
ULTRA FILM
18/10 ° DIN
Najwyższa czułość ogólna, znakomita gradacja, zupełna bezodblaskowość dzięki dwu warstwom emulsji i czerwonemu podlewowi. Wyrównanie nawet znacznych błędów ekspozycji udaje się bez zarzutu dzięki niewrażliwości emulsji na prześwietlenie. Idealna błona do zdjęć wiosennych, letnich, jesiennych i zimowych, nadaje się znakomicie do pracy w złych warunkach świetlnych.
Hauff
Panchromatyczna uniwersalna błona drobnoziarnista, oddająca wszelkie barwy w skali światłocienia natury z zupełną dokładnością. Nadaje się też w równym stopniu do zdjęć przy świetle sztucznem (Nitra), oddając i tu wiernie barwy natury w należytej tonacji. Drobne ziarno tych błon, zwłaszcza w połączeniu z wywoływaczem Mikrolin Hauffa pozwala na powiększenia w największej skali. Do każdej błony dodajemy dokładną tabelę naświetleń.
Hauff
PANCOLA FILM
17/10 ° DIN

DROBIAZGI

Płaskorzeźby fotograficzne. Niejeden z nas widział zapewne obrazy, przypominające zupełnie płaskorzeźby i kombinował, jak to się robi.

Rzecz sama jest bardzo prosta i polega na zestawieniu ze sobą dwóch obrazów, dających razem efekt płaskorzeźby. Robi się to tak, że z negatywu sporządza się przeźrocze (diapozytyw), dość przejrzyste, przyczem o ile nie mamy zamiaru obrazu powiększać, lecz kopjować w kopjoramce, należy przeźrocze sporządzić na błonie (filmie).

Po zwyczajnem wypłókaniu i wysuszeniu utrwalonego przeźrocza składamy je wraz z negatywem tak, by kontury obu, widziane pod światło, nakrywały się dokładnie, a potem ostrożnie przesuwamy przeźrocze o jakie pół milimetra w którąkolwiekbądź stronę. Zauważymy odrazu efekt plastyczny, a manewrując przesunięciem na wszystkie strony staramy się plastykę zrobić jak najwyraźniejszą.

Gdy już uznamy, że w danem położeniu obraz jest najciekawszy, trzymając mocno płytę i błonę, by się nie przesunęły, oklejamy dwa przeciwległe brzegi paskami gumowego papieru (dla prowizorycznych, a wygodnych montażów użyć można doskonale przylepca, t. zw. leukoplastu). Potem sporządzamy odbitkę stykową w kopjoramce, albo powiększamy w projektorze.

Zależnie od stopnia i kierunku przesunięcia oraz stosunku gęstości negatywu i pozytywu można uzyskać najrozmaitsze efekty. Najlepiej nadaje się ten sposób do zdjęć portretowych w profilu, gdzie daje efekty podobne do medali oraz do architektur, nie nadaje się zaś zbytnio do krajobrazów.

Auto i kamera. Mało jest na świecie rzeczy tak różnych, a tak znakomicie się uzupełniających, jak auto i kamera. Niestety wielu ludzi ma kamerę, ale mało kto auto i dlatego zależność ta nie uwydatnia się tak silnie. A przecież niema niczego piękniejszego, jak dalsza wycieczka autem z kamerą, gotową do pracy.

Zwiedzanie koleją kraju wiąże nas w sposób bardzo dotkliwy — tylko tam, gdzie się na jakiś czas zatrzymujemy, możemy pracować. A że zwykle stajemy w większych miastach, grasujemy na terenie znanym i oklepanym, pozostawiając na uboczu wspaniałe nieraz małe miasteczka, gdzie trudno wysiadać z pociągu i po zwiedzeniu czekać na następne połączenie.

Inaczej w aucie. Jedziemy przez każde z takich nieznanych miasteczek, przejeżdżamy przez jego ulice, a zobaczywszy motyw, zatrzymujemy maszynę i wysiadamy, w pięć minut zdjęcie jest gotowe, poczem jedziemy dalej. To też wyprawy fotograficzne autem należą do najbardziej owocnych, o ile sam fotograf prowadzi maszynę, gdyż wtedy może on w każdej chwili stanąć. Jeśli jest jednak tylko pasażerem, gościem, albo krępuje się z wyrażaniem swego życzenia zatrzymywania się co chwila, albo też zanim zdoła się zorjentować, że motyw jest ciekawy, to wtedy auto już jest daleko, automobiliści zaś nie lubią wracać...

W każdym razie kto dysponuje autem, może połączyć wycieczkę z obfitemi łowami fotograficznemi, przywożąc rzeczy nieszablonowe i ciekawe.

Wydawca i Redaktor: Kazimierz Greger — Poznań, ul. 27 Grudnia 18.
Abonament roczny (za 12 zeszytów) zł 3.— płatny czekiem P. K. O. nr. 208 469.



Naturalnie

gdyż przewidujący amator, aby unlezależnić się od kaprysów pogody, ładuje swą kamerę tylko uniwersalnemi błonami

KODAK PANATOMIC



wysoko-czułe

wszech-barwoczułe

o najdrob-niejszem ziarnie.

KODAK SP. Z O. O. **WARSZAWA**

Tłoczono w Drukarni i Księgarni św. Wojciecha Sp. z o. o. w Poznaniu.